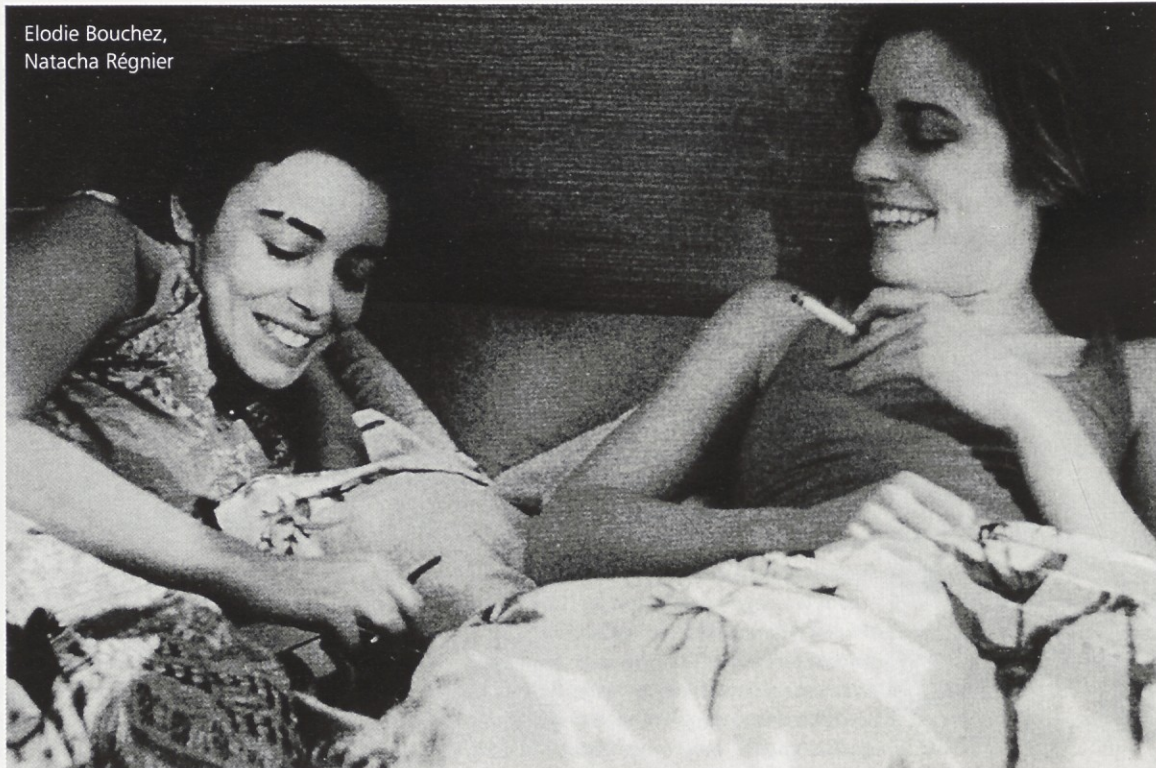


# življenje kot ga sanjajo angeli

Elodie Bouchez,  
Natacha Régnier



## La vie rêvée des anges

Francija 1998 113'

režija Erick Zonca

scenarij Erick Zonca, Roger Bohbot

fotografija Agnes Godard

igrajo Elodie Bouchez (Isa), Natacha Regnier (Marie), Gregoire Colin (Chriss), Jo Prestia (Fredo), Patrick Mercado (Charly)

## Zgodba

Dvajsetletna Isa vandra od mesta do mesta. V Lillu spozna Marie in se z njo spoprijatelji. Mladi ženski živita v stanovanju, ki je prazno, saj sta gospa Val in njena hčerka Sandrine v bolnišnici. Marie se zaljubi v Chrissa, sina bogataša, in se ne zmeni za Isina opozorila, da jo tip le izkorišča. Kmalu pa ju doleti novica, da se bosta morali izseliti iz stanovanja...

Že naslov prvenca Ericka Zonce (morda celo kot Življenje, ki ga sanjajo angeli) nas pelje k mojstru filmskih angelov, k Wimuu Wendersu, predvsem k filmu **Nebo nad Berlinom** (*Der himmel über Berlin*, 1987). Zato velja pred kukanjem v življenja akterjev, ki se prebijajo proti padcu v nebo Lilla, severnofrancoskega mesta na obrobju, zaznamovanega s suburbanimi odtenki sivine, poškiliti še k Wendersovim angelom. Pred tem opozarjamo na zunanjo podobnost francoskih filmov 90-ih, ki so jih nekateri pisci prav zaradi ukvarjanja z življenjem na obrobju že označili za "generacijo province" (omenimo vsaj filme **Western** (1997, Manuel Poirier), **Marius in Jeannette** (*Marius et Jeannette*, 1997, Robert Guediguian), **Jezusovo življenje** (*La vie de Jésus*, 1997, Bruno Dumont), **Bo snežilo za božič?** (*Y aura-t-il de la neige à Noël?*, 1996, Sandrine Veysset), **Sam proti vsem** (*Seul contre tous*, 1998, Gaspar Noé). Podrobnejši pogled in primerjalna analiza naštetih in njim podobnih francoskih filmov bo tokrat umanjala prav na račun soočenja wendersovskih angelov in zoncovskega življenja, ki (kot) ga ti

angeli sanjajo. Zdi se namreč, da Zonca kinemato-grafira prav čas, ki se odpira po u-človečenju angela Damiela, a obenem ustvarja nov, povsem drugačen prostor. Wendersovi angeli iz *Neba nad Berlinom* upravljajo svoj neskončni čas (večnost) na različnih krajih. Privilegirani prostori postanka, četudi zgolj navideznega, (predvsem zaradi umanjkanja končnosti, ki bi postanek šele lahko vzpostavila kot čas, ko se ne potuje, napreduje), so tisti prostori, kjer angeli opazujejo ljudi, ki postajajo (celo v fizičnem smislu, kjer velja dodati vsaj še posedanje), da bi lahko potovali, napredovali. Govorimo predvsem o knjižnicah, rockovskih dvoranah in prizoriščih filmskih snemanj (scenaristu in igralcu slovenskega filma z naslovom **V Ieru**, Janu Cvitkoviču, se je, če poskusimo s konkretnim primerom, zdel najbolj naporen "ves ta vmesni čas, čakanje, ponavljanje ..."). V Wendersovem primeru vsa potovanja pripadajo enaki vrsti, ki jo nekolikanj površno označimo kot potovanja nazaj, v spomin, ki ga postajajoči ljudje po deleuzovsko oblikujejo "v sedanosti, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanost minila". Na tem mestu si drznem zatrditi, da tovrstna potovanja ne združujejo ljudi samo v smislu zgostitve in premestitve "tistega, kar se dogaja" (če že ne tudi v smislu zahtev predstavljalnosti in sumljive drugotne obdelave), temveč tudi v maussovskem zavzemanju enakih telesnih položajev in prakticiranju enakih telesnih tehnik. Zgolj oplazimo vsaj orientiranost njihovih teles (ter s tem tudi pogledov, pri čemer se velja vprašati o vzroku in posledici (telo zaradi očesa ali oko zaradi telesa)) proti "izviru dnevnih sanjarij", proti pevcu na odru, knjigi na čitalniškem pultu ..., ki na eni strani onemogoča komunikacijo med njimi – saj so vendar potopljeni sami vase –, a jim na drugi strani prav v vmesnih časih, med čakanjem ali počitkom, dovoljuje, da si brez vnaprejšnjih priprav pogledajo iz oči v oči in ujeti v čas, torej končni, "spočnejno

neumrljive, skupne podobe", kot bi skupnim produktom tovrstne komunikacije vmesnih časov rekela angel Damiel. V prvencu Ericka Zonce pademo v podoben svet. V eni izmed uvodnih sekvenc (dokončno zašita je šele ob koncu filma, ko se pojavi drugič) opazujemo Iso, kako se poskuša priučiti šivanja, torej tiste obrti, ki bi jo lahko na eni strani označili kot tipično dejavnost industrijske revolucije, na drugi strani pa kot početje, ki poleg svoje zgodovinske "vrednosti" spominja na Wendersove knjižničarske molje. Šele pogled na objekt, ki ga Isa obdeluje (na hlače, ki jih poskuša sešiti), in šele ropotljaj zvočnik nam dokončno potrjuje, da Isa ne sedi v knjižnični čitalnici. V primerjavi z Wendersom, kamor se bomo še vrnili, je tudi prostor prepoznavanja bistveno manj posvečen. Marie in Isa se srečata na enem izmed hodnikov tekstilnega obrata. Tja sta zašli, da bi ušli množici, da bi bili sami s sabo, da bi ušli peklensko hitremu ritmu šivalnih strojev in peklensko počasnemu ritmu mesta tam zunaj. Njuno srečanje torej ni postanek, odmor, ki ga zahteva naporno emotivno-miselno potovanje (kot se dogaja ljudem v knjižnicah in kot se, končno, zgodi tudi Damielu in cirkusantki, ob šanku pred dvorano, v kateri poje Nick Cave), ampak potovanje kot način, s katerim je moč ubežati najhujšemu izmed postankov (monotonemu nabijanju šivalnega stroja).

In prav soočenje Ise – in njene nezmožnosti ter nepripravljenosti na mučne postanke ob delovnem sredstvu, nepripravljenost na čas, ko se ne potuje (konec koncev je Isa klasična vandrovka) – in Marie in njene ujetosti v življenje za kristalnimi rešetkami, če že hočete, proizvodnih odnosov, je mesto, kjer angeli začene sanjati in kjer se začene emocija. V nasprotju z Wendersovim *Nebom nad Berlinom*, kjer se Damielovo potovanje konča pred banalnimi vprašanji o tem, kako in s čim bosta s cirkusantko preživela, se *Življenje, kot ga sanjajo angeli* začne prav na točki soočenja človekovih potreb in omejenosti sredstev, s katerimi je te potrebe mogoče zadovoljiti. Je človek (z emocijo) mogoč šele takrat, ko so sredstva omejena, in potrebe prav zaradi omejenosti sredstev za zadovoljevanje njih samih sploh smiselne? Je človek mogoč šele takrat, ko se mora soočiti z lastnim preživetjem?

Zonca stori usoden korak prav z začetno vzpostavitev prijateljstva med Iso in Marie, ki se ne zmenita za določanje meje med časovnimi obdobji kapitalizma, četudi se ves čas zdi, kot da ju usodno določajo. Ključnejši začetni pogoj za vzpostavitev vezi med Iso in Marie je njuna skupna izkušnja odsotnosti klasične družine. Vprašanje o možnosti takšne socialne skupnosti v katerem koli izmed obdobja kapitalizma je zapisano v odsotnosti nekakšnega tretjega družinskega člana, v tem primeru gospe Val in njene hčerke Sandrine, ki čas po prometni nesreči preživljata v bolnišnici. Šele ta nesrečni splet okoliščin dovoljuje, da se soočimo z iskanjem ljubezenskega razmerja kot pogoja za vzpostavitev tiste samote na meji med partnerjem in svetom, samote, ki omogoča preživetje. Marie in Isa jo poskušata najprej najti pri varuhih privilegiranega wendersovskega prizorišča notranjega potovanja, torej pri dveh vratarjih, ki postajata pred nočnimi klubi in koncertnimi dvoranami, a kmalu ugotovita, da je njuno iskanje obsojeno na približevanje k središču brezna. Kjer se ničesar več ne vidi. Bodisi da gre za zaslepljeno nesatnost lastnika Chrissa, ki omreži Marie, bodisi da gre za začasno slepoto Sandrine, namesto katere gleda Isa. Prav v trenutku možnih rešitev melodramske situacije, *"sredi največjega glamourja in eskapizma"*, smo lahko, kot zapiše Stojan Pelko, *"vedno, po definiciji, zasluili najhujše drame spolnih represij in frustracij na ozadju socialnih konfliktov"*. Če je Isa tista, ki niti ne zmoro stopiti v spolno, če že ne ljubezensko, razmerje, a se ohranja pri življenju prav s tem, da stopi na mesto drugega (na mesto Sandrine, ki je v komi, torej na meji med življenjem in smrtjo), se Marie "hrani", vzdržuje, z vedno intenzivnejšimi

poskusi vzpostavitve ljubezenske zveze vedno bližje središču brezna. Če Isa poskuša preživeti tako, da gleda in vidi namesto Sandrine (kot bladerunnerjevski Batty, ki pravi Chewju: *"Chew ... ko bi ti le lahko videl tisto, kar sem videl jaz s tvojimi očmi."*), in obenem tako, da poskuša prezreti prepovedan pogled na Marie in Chrissa, poskuša Marie preživeti tako, da pogleda globoko vase, v svoje lastne blodnje in želje, ki se rodijo šele ob soočenju z resničnim, torej prevarantskim, čez plot skakajočim Chrissom. Isa poleg gledanja na-mesto Sandrine tudi popiše, kaj se je zgodilo v vmesnem času, v času Sandrinine zatemanitve; če že ne slepote. Način kako ohrani pri življenju Sandrine in kako ohrani pri življenju sebe, označuje prav drznoto odločitve – poleg škiljenja in branja Sandrininega dnevnika ga Isa tudi nadaljuje. Ta obrat se zgodi na točki, ko prebere odločilne vrstice, Sandrinine stavke – vidčevske v odnosu do Marie –, ki Sandrine ob koncu dokončno zamenja v slepoto, v vrnitvi v temo: *"Čutim lasten utrip, zmedena sem, nervozna, kot da nekaj manjka, potreba, ki je ne morem nadzorovati. Na robu brezna čutim noro željo po skoku."* V trenutku, ko Marie skoči, ko se odloči, da bo postala angel, da bo dokončno in za vedno pogledala, kaj se skriva na dnu teme in neba, Sandrine odpre oči, Iso pa kmalu zatem zagledamo tam, kjer smo jo spoznali, sključeno pred šivalnim strojem.

Zdi se, kot da je sposobnost kopičenja spomina tista, ki zarisuje možnost komunikacije med človekom in angelom, med človekom znotraj človeka in angelom znotraj človeka, človeka v konstantni krizi, ki kot da mu vedno nekaj manjka. Morda način, kako ujeti spomin v sedanosti, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanost minila, kar konec koncev uspe Iso (tudi z nadaljevanjem Sandrininega dnevnika), ki s tem tvega, da si ne bo nikdar neskončno blizu in zato neskončno daleč, da torej nikdar ne bo ona sama, ampak vedno samo nekdo, ki se vrača na točko spominjanja namesto nekoga drugega, na točko iskanja nove "žrtve", na točko, kjer diši tuja kri, a ostaja upanje in utripa čas. Morda način, kako razpršiti spomin v sedanosti in s tem zapreti prihodnost, postati popoln, angelski, kot Marie, a obenem tvegati dokončno soočenje s središčem teme, s samim sabo in ob tem ukiniti čas. Morda je čas tak, da je težko ujeti pravo hitrost in resnico. Oči filmskega junaka ali junakinje so lahko tako počasne, da se v njih kopiči več spomina, kot so jih sposobne prenesti oziroma arhivirati (Marie). Oči filmskega junaka ali junakinje so lahko tako hitre, da se le redko ustavljajo, moč pozabe pa celijo z zažiranjem v spomin drugega (Isa). Če je moč govoriti o specifični resnici filma, je to prav resnica, ki nastaja ob trku, ob prekrivanju dveh zarisanih načinov gibanja. Četudi se zdi, da tovrstno filmsko resnico pri življenju ohranjajo samo še različne tehnične naprave, četudi se zdi, da lahko govorimo o živem truplu, saj so njene ali njegove veke zlepljene (Sandrine), sem prepričan, da je tudi v šivalnem stroju na severu Francije, za katerim (ponovno) sedi Isa, da je tudi tam, od koder gleda Marie, skrita čudežna mašinka, podobna wendersovski-filmskemu malteškemu križu, ki nam vedno znova, četudi vedno redkeje, odpira oči, s katerimi se poskušamo dokopati do novih pogledov in podob.

Pred koncem velja opozoriti, da sem tovrstno čudežno mašinko ob filmu Ericka Zonce ponovno našel med besedami dveh knjig Stojana Pelka (*Očividci ter Pogib in počas*), ki sta na nek način že utemeljili filmsko življenje in angele znotraj njega, in tudi zato neizogibno vplivali na tukajšnji zapis. Ob koncu nesramežljivo priznavam, da mi je Elodie Bouchez (Isa) tokrat ukradla še zadnji drobec kritiške distance. Njej se prav zato globoko klanjam in ji maham v pozdrav, bralkam in bralcem (ki tega niso spoznali že prej, recimo na devetem Liffu, kjer je film *Življenje kot ga sanjajo angeli* prejel nagrado vodomec) pa sporočam, da gospodična Bouchez (p)ostaja ena izmed največjih.

**Nejc Pohar**